

Srna, Zdeněk

Z divadelněvědné literatury

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1966, vol. 15, iss. D13, pp. [151]-156

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108502>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ROZHLEDY

ZDENEK SRNA

Z DIVADELNĚVĚDNĚ LITERATURY

- Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas VI. Romantik*. Salzburg 1964.
Istoriya zapadnoevropejskogo teatra, tom 4 (1789—1871).
S. S. Mokuľskij, *O teatre*, Moskva 1963.
Max Hermann, *Die Entstehung der Berufsmässigen Schauspielkunst*, Berlin 1962.

1

Není sporu o tom, že v divadelněhistorické literatuře těchto let patří Kindermannovy široce koncipované dějiny evropského divadla k událostem prvořadým. Ředitel Institutu pro divadelní vědu na vídeňské universitě Heinz Kindermann se po nepřilíh zdařilých Weltgeschichte des Theaters svého vídeňského předchůdce Josefa Gregora (Zürich 1933 a přepracované vydání sv. 1, München 1944) znovu podjal úkolu napsat kompendium obecných dějin divadla. Je třeba ocenit serióznost vědeckého přístupu H. Kindermanna, který pracuje na základě důkladných faktografických znalostí. A byl to v neposlední řadě také důvod vycházející ze znalosti a dostupnosti materiálu, který ho přiměl k tomu, aby zaměřil svou pozornost ke sledování historie jednoho, tj. evropského divadelního systému.

Kindermannova práce je cílevědomě připravena (velká evropská divadelní výstava při znovuotevření vídeňského Burgtheatru a Státní opery, již se zúčastnilo 23 zemí, byla jedním z Kindermannových průpravných činů) a byla konzultována s odbornými pracovníci všech zemí Evropy. Z původně plánovaných tří dílů rozrůstá se dílo Kindermannovi „pod rukama“.

Po svazcích Divadlo antiky a středověku (1957), Divadlo renesance (1959), Divadlo baroka (1959) a dvou svazcích Od osvicenství k romantismu (1961, 1962) vyšel v r. 1964 šestý svazek pod názvem *Divadlo romantismu*. Zahrnuje prakticky historii divadla v Evropě v první polovině 19. století, která měla v původním záměru být rovněž součástí V. svazku, jak svědčí nejen sám název — Od osvicenství k romantismu — ale také obsahové rozčlenění, jež podává čtvrtý svazek. Obsáhlost látky přinutila autora podat tuto etapu v samostatném díle a proponovanou kapitolu o realismu zřejmě přesunout do dalších dílů (VII. díl z r. 1965 se nazývá Realismus).

Také v tomto šestém svazku postupuje autor ve shodě s předchozími, cestou historických výkladů tak, že postupným přiřazováním kapitol o vývoji jednotlivých zemí buduje obraz divadelního života Evropy. Největší a nejsoustředěnější pozornost věnuje Kindermann romantickému divadlu německé jazykové oblasti (jak co do rozsahu, tak pokud jde o hloubku záběru) a staví je, kupodivu, do čela tohoto dílu. Zdá se, že právě tady přece jen podlehl onen „široce evropský pohled“ autorově germanistické erudici. Sám totiž v předmluvě ke čtvrtému svazku výslovně dokládá: „Es hat seinen grossen Reiz, zu erkennen, wie hier eine ursprünglich deutsche Errungenschaft blitzschnell von den übrigen Nationen aufgegriffen und von ihnen erst in vielerlei Abwandlungen so recht theaterfähig gemacht wird, während in Deutschland selbst die Romantik viel stärker in philosophischen, lyrischen und musikalischen Bereichen, freilich auch in denen der bildenden Kunst, entfaltet.“

Předpokládali bychom tedy spíše, že Kindermann věnuje hlavní pozornost oněm slérám, kde romantismus dosahuje především divadelního vyjádření, tj. divadlu francouzskému a anglickému: V obou těchto oblastech je však Kindermannův záběr daleko stručnější a mělčí; francouzskému divadlem za romantismu obírá se přesně v takovém rozsahu jako např. oblastí divadla skandinávského, anglickému divadlu tohoto období věnuje pak téměř o čtvrtinu méně místa než „romantickému divadlu“ v Čechách a na Moravě. Je to rozdělení jistě na první pohled překvapivé a zdálo by se i pro nás více než lichotivé. Tady je ovšem třeba vidět, že Kindermann, ze svého aspektu jistě právem, zahrnuje do této kapitoly nejen české divadlo, ale i německé divadlo v našich zemích, a uvádí je do spojitosti s rakouským a německým divadelnictvím.

Je třeba vidět, zvláště u šestého svazku Kindermannových *Theatergeschichte Europas*, že autor podléhá tlaku materiálu více, než je třeba. Zaujatí možnosti přinést nový pohled nebo fakta z oblasti, která je mu nejbližší, z germanistické teatrologie, opomíjí nezbytnou hierarchizaci podstatného a pro celek evropského divadla důležitého přínosu jednotlivých národních oblastí. Popravdě je však třeba říci, že přes onen přinejmenším diskusní sled a rozsah jednotlivých národních (nebo jazykem spjatých) kapitol neopomíjí Kindermann, alespoň stručně, sledovat a připomenout vzájemné ovlivňování těchto jednotlivých divadelních kultur, nevidí je vytržené a zcela izolované v jejich vývoji. Z evropského obzoru divadla první poloviny 19. století nedostalo se v tomto svazku na divadlo rumunské, které právě v této době, podobně, jak je tomu i v jiných částech Evropy, začíná utvářet svou národní podobu.

Světová teatrologická veřejnost považuje Kindermannovy *Dějiny divadla v Evropě* za jedno ze základních děl z této oblasti a podle sdělení Margret Dietrichové (*Maske und Kothurn*, 1964, seš. 3/4, str. 202) připravují se jejich překlady do italštiny, angličtiny, španělštiny a japonštiny. Budou tedy, jak se ukazuje, tvořit tyto dějiny jednu z prvních a základních informací také o českém a slovenském divadle vůbec. Pro kapitolu o divadle v Čechách a na Moravě konzultoval Heinz Kindermann také s Kabinetem pro studium českého divadla ČSAV a použil i přednášky a návštěvy doc. Františka Černého na vídeňské universitě v r. 1963. Dostalo se mu pravděpodobně i podrobné bibliografie naší literatury k tomuto období (ačkoliv v neobyčejně rozsáhlém souhrnu bibliografie 6. svazku postrádám některá novější díla české divadelní historiografie, jako např. Justlovu práci o V. K. Klicperovi, alespoň některou práci o J. K. Tylovi apod.). Opírá se tedy vídeňský autor o řadu prací a názorů naší teatrologie, přičemž ovšem plně využívá práva na vlastní uspořádání, řazení a také interpretaci. Škoda jen, že v této kapitole zůstala řada zbytečných tiskových chyb a zkomolení, které zřejmě vznikly v tiskárně a ušly korektorově pozornosti (*Břetislav und Jutka*, Václav Thom, str. 291, *Kde domoj muj?* str. 294, Chmelensky, str. 295, *Vyhori Dub místo Výhoň Dub*, str. 299, na jedné a téže stránce 304 Matthias Kopecký a Matěj Kopecký, řada tiskových chyb ve více než 30 údajích z bibliografie české historiografie tohoto období, na str. 387–402). Podobných tiskových chyb nezůstaly ušetřeny ani kapitoly o polském divadle a především o divadle ruském, kde německý prepis ruských jmen není důsledný. Progressivní norma tzv. knihovnického prepisu — š, č, šč, není důsledně uplatňována v celém jménu — Ščepkin, ale Iwanowitsch, v označení divadel kolísá transkripce, Alexandrinskij teatr i Alexandrinskij Theater, Malý teatr i Malý Theater, Bolšoj teatr a Bolšoj Theater apod. Jestliže právem vytýkáme některým sovětským vědeckým publikacím a slovníkům, že zhusta mají pouze fonetický prepis cizích jmen v azbuce, odpovídalo by záměru vědeckosti Kindermannových dějin i praktické jejich použitelnosti, kdyby alespoň v nezákladnějších případech používal v závorce originálního znění v azbuce, zvláště pak v bibliografických údajích originálních ruských pramenů.

Také šestý svazek Kindermannových dějin se (až na cenu) v ničem neliší od výborné grafické úrovně, bohaté obrazové vybavenosti, kvalitních reprodukcí i bohaté, třebaš pochopitelně ne vyčerpávající bibliografie pěti dílů předchozích.

Istoriija zapadnoevropejskogo teatra je určena především studentům divadelní vědy na sovětských vysokých školách; nicméně spolu s rozsáhlou materiálovou příručkou *Chrestomatija* po historii zapadnoevropejského teatra, která je jeho doplňující součástí, zůstává zatím jediným dostupným souhrnným sovětským zpracováním z oblasti obecné divadelní historiografie. Její poválečné vydání navazuje na dvousvazkové dílo téhož názvu, které v letech 1936 a 1939 vydal S. S. Mokušskij. Ten se rovněž podílel na přípravě a koncepci tohoto rozšířeného a prohloubeného poválečného vydání, plánovaného do čtyř svazků — středověké divadlo, divadlo osvícenství, divadlo 19. století do r. 1871 a divadlo období úpadku kapitalismu (1871–1939). Také v tomto případě, jak ukazují čtyři vydané díly, převážil materiál plánovaný rozsah, a to, což je zajímavé, přibližně ve stejném časovém úseku jako u H. Kindermanna, u divadla 19. století.

Učebnicové zaměření, shodné s těžko pro nás pochopitelným rozdělením odborné specializace kateder, projevilo se nepříznivě v samotné koncepci tohoto díla především tím, že byla striktně oddělena a odtržena z vývojové posloupnosti základní oblast, z níž evropský divadelní systém vychází, oblast antického divadla. Původní koncepce Mokušského z r. 1936 zcela logicky zahrnuje údobí antiky, *Dživelegova* a *Bojadžijevoja* práce z r. 1941 (*Istoriija zapadnoevropejskogo teatra ot vznikovenija do 1789 goda*) podává už látku bez antického divadelnictví. Začíná tedy první svazek historie západoevropského divadla (1956) divadlem středověkým a renesančním. Následující druhý díl z r. 1957 zabývá se divadlem 18. století, divadlem osvícenství, a zahrnuje překvapivě také divadlo v USA. Zdá se, že praktické učební zřetelo zde převládá nad důsledností celé koncepce; jestliže jde o dějiny toho, čemu říkáme „evropský divadelní systém“ — na rozdíl od zatím příliš širokého pojmu „asijský divadelní systém“ (který nepochybně bude podrobněji rozveden a specifikován), pak je třeba vidět, že divadlo USA v základě z tohoto evropského systému vychází. Je však nesporné, že si během času, především ve 20. století, modifikuje a vy-

tváří svou vlastní tvář — zvláště vezmeme-li v úvahu celou divadelní šíři — a zpětně ovlivňuje divadelnictví evropské. Tady se velmi názorně ukazuje, jak nedostatečný a nepřesný je onen v Sovětech tradičně vžitý název „západoevropské divadlo“. pocházející zřejmě z doby, kdy se jím rozumělo divadlo anglické, francouzské, německé a italské. Jestliže už tento druhý svazek zahrnuje divadlo Dánska, Polska a Maďarska a následující svazky pak i divadlo české a slovenské, rumunské i divadlo severoamerické, nelze už hovořit o západoevropském divadle, ale spíše o evropském divadelním systému, z něhož je ke škodě věci vyčleněno nejen antické divadlo řecké a římské, ale z rozsahově učebních důvodů i samotné divadlo ruské. To je probíráno a podáváno odděleně, daleko důkladněji a zevrubněji v jiných publikacích, na nichž ovšem je, aby včleňovaly tuto organickou součást evropské divadelní kultury do jejích celkových souvislostí.

Čtvrtý svazek „Historie západoevropského divadla“ (1964) místo plánovaného období 1871 až 1939 pokračuje výkladem historie většinou středoevropských a východoevropských národů údobí od francouzské revoluce do Pařížské komuny (1789—1871). Doplnuje tedy obraz divadelní historie francouzského, anglického, italského a severoamerického divadla tohoto období z předešlého svazku. Po způsobu předcházejících děl jsou jednotlivé národní celky prací jednoho nebo několika autorů, podílejících se na vypracování jednotlivých kapitol. Předností takto pojetého kolektivního díla, redigovaného zesnulým prof. S. Mokušským, prof. Bojadžijevem i doc. J. Finkelštejnem, zůstává, že vypracování jednotlivých kapitol je svěřeno odborníkům-specialistům. Současně však musíme konstatovat ne vždy zdařilé úsilí sjednotit tyto pohledy v sourodý celek. Je to způsobeno také skutečností, že předem dané učebnicové schéma — historické podmínky rozvoje, národní dramatika, portréty jednotlivých dramatiků, herci a scénické umění, které se stereotypně s malými obměnami opakuje v každé kapitole, už samo tento individuální autorský pohled omezuje. Narážíme zde znovu na jeden ze základních problémů metodologického pojetí historiografie tzv. obecných dějin divadla (označované také někdy jako „světové dějiny divadla“ v sovětské terminologii „zarubežnyj teatr“), který také úzce souvisí s pedagogikou výkladu dějin divadla na všech typech divadelních a divadelněvědných učilišt. Je to problematika vztahů a relací mezi jednotlivými národními divadelními kulturami a oním „obecným“ divadelním vývojem. Dějiny obecného divadelního vývoje nemohou být pouhým mechanickým součtem historie jednotlivých národních divadelních kultur, a v novější době ani odděleným přehledem různých divadelních systémů. Je třeba souvztažně, dialekticky vidět a chápat vývoj divadelního umění, při respektování jednotlivých divadelních kultur vidět tyto struktury ve vzájemných vztazích. Náběh k takovému pojetí u některých autorů této sovětské učebnice — je ostatně problém, zda takto široce pojaté dílo můžeme v pravém smyslu slova nazývat učebnicí — je omežován vnitřním uspořádáním a „osnovou“. Je proto třeba uvítat snahu S. Mokušského vypracovat k doprovodné složce tohoto díla, ve výběru materiálu v Chrestomatiji, souhrnnou syntetickou studii o celkovém obrazu divadelního vývoje té které doby. Vyšla zatím k prvním dvěma dílům (Moskva 1954 a 1955, obě úvodní studie vyšly česky v překladu ve skriptech brněnské JAMU 1954 a 1965) a první z nich nese ještě citelnou pečeť zjednodušujících a vulgarizujících názorů své doby. Je třeba tedy očekávat, že také připravovaný svazek Chrestomatije k období 1789—1871 přinese nezbytnou syntetickou studii.

V samotném sledu kapitol divadelní historie jednotlivých národních celků je zcela neobvykle do územního pořadí německého, rakouského, maďarského, českého a slovenského divadelnictví vsunuta oblast španělského a dánského divadla; po ní následuje divadlo polské a rumunské. Je zřejmé, že v rozsahu skutečně „západoevropského“ divadla ve třetím svazku nebylo při zařazení kapitoly o USA dostatek místa a že tedy španělské divadlo zbylo do svazku následujícího. Rovněž dánské divadelnictví se tu jeví jen jako zástupce Skandinávie, ačkoliv se zde přímo nabízí možnost podat tuto oblast souhrnně. Zdá se, že tento výběr je ovlivněn oním základním schématem, jehož osou je monografické zpracování, nikoliv pohled na divadlo jako syntézu, v níž dramatik je jednou ze složek (jakkoliv podstatnou), pojetí divadla jako umění i jako instituce. Osu výkladu dánského divadla tvoří Adam Oehlenschläger, jeho pokračovatelé a H. Ch. Andersen, tedy dramatikové; stojí zde 28 stran textu úvodu a obrazu dramatiky proti 5 stranám náčrtu vlastního scénického umění, divadelní sítě atd. V norském, švédském a finském divadle této epochy nejsou sice významnější dramatikové, ale divadlo zde nesporně žije.

Kapitola o českém a slovenském divadle prvních tří čtvrtin 19. století je zpracována v podobném schématu, ovšem jako národní divadlo české a slovenské. Autoři S. S. Ignatov a L. P. Solncevová se opírají většinou o soudobé publikace české (Otruba—Kačer, Justl) nebo sovětské (Savickij), především z oblasti dramatiky. Osou první části je zde J. K. Tyl, druhá část — od r. 1848—1871 stručně shrnuje všechny složky. Samotnému divadelnímu životu se zde dostává poměrně dobré pozornosti. Vedle drobných nepřesností vzniklých při přepisu (Caviš iz FakeIštejna místo Zaviš z Falkenštejna, str. 387) vloudil se do textu nepřesný údaj o premiéře Kutnohorských havířů (str. 396), kterou kladou autoři až do Kuršovy inscenace na Hradě při osla-

vách Dne horníků 10. září 1949 — vzniklo to patrně nepfesným překladem některého z hodnotících článků.

Je opravdu škoda, že při tak velkém díle, určeném vysokoškolským studentům a odborníkům, neuvádějí autoři (vyjma citace nevelkého počtu literatury) nikdy originální transkripci jmen divadelních tvůrců a dramatiků. Musíme předpokládat, že se studenti i odborníci po této souhrnné informaci budou obracet k odborné literatuře nikoliv jen ruské (nehledíc na to, že dílo samo neslouží jen ruským zájemcům) a pouze fonetická transkripce není spolehlivým vodítkem, řada vědeckých publikací (A. D. Avdějev aj.) i Tatrafnaja encyklopedija ve prospěch věci uvádějí originální transkripci alespoň v závorce.

Rozsáhlá práce na těchto dějinách, koncipovaná v počátku A. Dživelegovem, pokračující pod vedením S. Mokušského a v dnešní fázi řízená G. Bojadžijevem, není ještě uzavřena; není tudíž čas na její celkové zvážení. Nicméně už její dnešní podoba ukazuje, že sovětská divadelní věda má dostatek sil k tak velkému úkolu, ale že také stojí — aby se vyrovnala s neblahým zdržením čtyřicátých a padesátých let — před řadou teoretických a metodologických problémů.

K uctění památky zesnulého sovětského divadelního vědce Stěpana Stěpanoviče Mokušského (1896—1960) vydalo nakladatelství Iskusstvo publikaci „O teatre“. Je to sborník drobnějších statí, otištěných porůznu jako předmluvy k vydání dramatických her, a stenogramů přednášek proslavených při různých příležitostech. Tato jen drobnější částka rozsáhlého díla S. S. Mokušského spíše připomíná a doplňuje pohled na bohatou jeho produkci.

S. S. Mokušskij patřil spolu s A. A. Gvozděvem ke skutečným zakladatelům sovětské divadelní vědy, kteří v roce 1923 pod Gvozděvovým vedením vytvořili v Leningradě první divadelněvědnou skupinu, zabývající se teorií a především historií světového divadla. (Za zmínku stojí též fakt, že oba tyto vědci byli školenyými germanisty a romanisty, a Gvozděv v předrevolučních letech studoval v Berlíně u jednoho ze zakladatelů divadelní vědy Maxe Herrmanna). Mokušského přitahovala především doba italského a francouzského osvícenství; zmíněná publikace přináší jeho studie o Carlo Goldonim, např. příspěvek k mezinárodní konferenci o Goldonim díle v r. 1957 v Benátkách, o C. Gozzim, o Rossiniho Lazebníku sevillském, o T. Salvinim. Z francouzské oblasti je to především studie o Moliéroví, P. Beaumarchaisovi, o francouzských scénách, o herečce E. Rachel aj. K dokreslení šíře Mokušského zájmu přináší sborník také kritické články k inscenacím sovětských divadel, studie o výtvarnictví divadelních kostýmů, o překladatelském umění a dvě velmi zajímavé statí z oblasti historie a problematiky sovětské divadelní vědy. První nese název „A. A. Gvozděv — historik světového divadla“ a zabývá se u příležitosti 20. výročí smrti dílem zakladatele leningradského divadelněvědného centra tzv. „gvozděvovské školy“. Mokušskij zevrubněji informuje a rozebírá Gvozděvovu činnost a upozorňuje, i když zdaleka ne dostatečným způsobem, že kritika, již byli Gvozděv se svými spolupracovníky podrobili v letech 1931—1932 některými teoretiky RAPPu (A. N. Afinogenovem), a označení za buržoazní formalisty, eklektiky a skupinu bezpátečných vycházely z nepřesných, zjednodušených stanovisek.

Na závěr Mokušského statí je otištěn stenogram přednášky vědeckého zasedání o otázkách divadelní vědy „Výsledky a úkoly zkoumání západoevropského divadla“. Ve 28 bodech je zde podán souhrn dosavadního stavu vědecké a badatelské práce v oblasti světového divadla v sovětské divadelní vědě. Poskytuje prakticky přehled ruského divadelně historiografického bádání v této sféře; i když některého jeho závěry opravil už čas a řada nových dílčích prací, přece může sloužit jako dobrá první orientace o stavu tohoto oboru v SSSR.

Cenná je kompletní souhrnná bibliografie úctyhodné rozsáhlého díla S. S. Mokušského, která tuto publikaci uzavírá. Více než 500 záznamů (mezi ně nejsou započítány stovky hesel, jimiž Mokušskij přispíval do encyklopedií) ukazuje bohatou a mnohotvárnou činnost předního sovětského teatrologa.

Ustavení divadelní vědy jako samostatného uměnovědného oboru s nárokem na specifickou metodologii při zkoumání teorie a historie divadla je ve světové literatuře nejčastěji spojováno se jménem Maxe Herrmanna.

Když r. 1901 proslavil profesor berlínské university, germanista Max Herrmann přednášku „Einführung in Theaterwissenschaft und Theatergeschichte“, vstoupil tento nový vědní obor na akademickou půdu.

V roce 1965 tomu bylo sto let, co se Max Herrmann narodil (14. V. 1865) v Berlíně, kde pak studoval germanistiku u předního představitele pozitivistické filologie Wilhelma Scherera. Přesnost a exaktnost svého filologického školení uplatňoval Herrmann i na poli divadelněhistorického, kde doposud většinou vládli diletantismus různého druhu. Ještě v r. 1913 Herrmann konstatuje, že lidé, které především zajímá divadelní historie, musejí stále jen poslouchat přednášky o dramatické struktuře Schillerových her. V r. 1902 zakládá Herrmann v Berlíně Společnost pro dějiny divadla, r. 1922 spolu s J. Petersenem zakládá Theaterwissenschaftliches Institut v Berlíně, kde vytváří také jednu z největších a nejlépe vybavených divadelních knihoven na světě.

I když Herrmann sám metodologii divadelní vědy nenapsal, propracovával ji jednak ve svých přednáškách a seminářích (z dlouhé řady témat připomeňme např. ve šk. roce 1927/28 — Do jaké míry můžeme ještě dnes poznat akustickou stránku německého herectví 18. stol., nebo ve šk. roce 1931/32 — Do jaké míry dávají divadelní kritiky obraz herectví své doby, aj.), jednak je možno ji poznat z jeho konkrétních historických prací o dějinách německého divadla a především z jeho práce poslední — *Die Entstehung der Berufsmässigen Schauspielkunst*, která vznikla za velmi pohnutých okolností a nebyla dokončena.

Max Herrmann byl svým původem položid, a v r. 1933, po dvačtyřicetileté vysokoškolské činnosti na berlínské universitě byl nacisty svého místa zbaven. Někjaký čas mu bylo umožněno používat universitní knihovny, později však byl odkázán jenom na službu několika přátel, kteří mu opatřovali literaturu, fotokopie děl, jež nebylo možno z knihovny vypůjčit. Šikanován, stěhován z místa na místo, v nejistotě o svůj život, neopouštěl Max Herrmann svou práci. Těsně před tím, než byl odtransportován do koncentračního tábora, odevzdal nedokončený rukopis R. Móviusové. Deset týdnů po deportování z Berlína, 16. listopadu 1942, umírá Max Herrmann v nacistickém koncentračním táboře v Terezíně.

Jako základní věc zdůrazňuje Max Herrmann ve své práci problematiku vzniku a vývoje herectví v jeho vlastním, uměleckém smyslu, tj. otázku vzniku a vývoje profesionálního herectví („... wann, wo und wie der moderne Schauspielberuf entstanden ist und seine entscheidende Stellung in der Theaterkunst erobert hat“).

Herrmann se zamýšlí nad vznikem profesionálního hereckého umění především časově. Vzniká-li novověké básnictví a literatura, hudba, sochařství, malířství a architektura ve 14. a ještě v 15. století, tj. v údobí rané renesance, objevuje se profesionální herectví teprve v 16. století, za vrcholné renesance. Autor si klade otázky, jak dalece souvisí tato skutečnost s vlastním vývojem umění a jak dalece souvisí s vývojem společnosti, zda jsou objektivní předpoklady vzniku obecného herectví, nebo zda se herectví zrodilo jenom na jednom místě, v určitém prostředí a odtud bylo přenášeno na ostatní území. A konečně, jde skutečně o nový jev, nebo je to jen znovuoživení herectví starověku?

V první části svého zkoumání obrací se Herrmann k problematice vzniku profesionálního herectví ve starém Řecku. Podrobně kritice hypotézu o Thespidovi jako prvním herci nebo řediteli herecké společnosti, zkoumá herecké možnosti v Aischylově díle, nachází roli Klytáimnstry jako první skutečně velkou hereckou úlohu antického divadla. Zkoumá mimos v Syrakusách, okolnosti Epicharmova působení, uvádí první Aischylovy herce a shledává předpoklady vzniku antického hereckého umění: v umělecky dozrálém dramatu, v existenci lidového mimického umění (Vorkunst) a v možnosti podpory umění ze strany mecenášů. V těchto souvislostech sleduje pak Herrmann další vývoj herectví v antice, v Řecku i Římě.

Druhá část, jádro autorem zamýšleného celku, zabývá se italskou renesancí. Je rozdělena na dva oddíly. První nese název Pomponius Laetus, předchůdce nového herectví. Herrmann poukazuje na společenskou sepjatost divadla s městy, s velkoměsty, kde jsou také nejpříznivější předpoklady pro vznik profesionálního herectví. V antickém Řecku to byly Athény, v renesanci jsou to dvě velká města Itálie — Benátky a Řím. Velmi podrobně sleduje Herrmann činnost Pomponia Laeta, který byl příliš spjat s exklusivitou humanismu, než aby se byl sám mohl stát zakladatelem profesionálního herectví. Úzké sepětí s klasicismem latinou znemožňuje jeho produkci širokou sdílnost a možnost stát se pravidelnými; a s tím souvisí také výchova k profesionálnímu herectví, pro niž je třeba též finančních možností. Herrmann sleduje herectví i režii Laetova okruhu. Závěrečná slova této kapitoly a zároveň celého rukopisu uvádějí jako skutečného zakladatele novodobého herectví benátského herce Francesca de'Nobili, divadelním jménem Cherea. Oddíl knihy, nesoucí název Cherea, zakladatel nového herectví, zůstal už nenapsán.

Přes oněch dvacet let, která čekal rukopis na své vydání (byl pečlivě vydán Ruth Moviusem za spolupráce řady vědců), podržuje si Herrmannovo poslední dílo charakter průkopnické práce. Autor se úzkoslivě drží faktů a využívá obsáhlé znalosti dosavadní literatury; pozdější práce, především z oblasti antické, jen potvrzují nebo nepatrně opravují jeho závěry. Je samozřejmé,

že Herrmann zaměřuje svou pozornost k tomuto tématu v oblasti evropského divadelního systému, který bezpečně ovládá. Je zatím mimo dosah současného stavu divadelní vědy pokoušet se paralelně sledovat problematiku profesionálního hereckého umění také v jiných divadelních systémech. Pro srovnání ovšem neopomene Herrmann sáhnout po analogiích z divadla japonského, čínského a východního. Je si však vědom jejich omezené platnosti.

Herrmannova práce směřuje k závěru postihnout vznik profesionálního herectví v benátské škole, vycházející z lidového obecně srozumitelného jazyka i z tradic dosavadního vývoje. Tady čeká Herrmannovo dílo na své pokračovatele.